



BACHELORARBEIT

Herr

Darko Papic

**Die Bildsprache
von Joel und Ethan Coen
anhand RAISING ARIZONA
und THE BIG LEBOWSKI**

2012

BACHELORARBEIT

Die Bildsprache von Joel und Ethan Coen anhand RAISING ARIZONA und THE BIG LEBOWSKI

Autor:

**Herr
Darko Papic**

Studiengang:

Film und Fernsehen

Seminargruppe:

FF05w1-B

Erstprüfer:

Prof. Dr. phil. Otto Altendorfer M.A.

Zweitprüfer:

Prof. Dr. phil. Ludwig Hilmer

München, Juni 2012

Bibliografische Angaben:

Papic, Darko:

Die Bildsprache von Joel und Ethan Coen anhand RAISING ARIZONA und THE BIG LEBOWSKI -2012. 58 Seiten.

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2012

Referat

Diese Arbeit befasst sich mit der Bildsprache von Joel und Ethan Coen anhand ihrer Filme RAISING ARIZONA und THE BIG LEBOWSKI. Das Hauptziel liegt darin, die Bildsprache der Coen-Brüder in ihre Segmente zu zerteilen und sie, anhand von Abbildungen, zu analysieren. Dabei soll festgestellt werden wie die Coen-Brüder ihre Bildsprache einsetzten um das Publikum zu manipulieren.

Inhaltsverzeichnis

1.	Typical Coen	9
1.1	This is a true Story	9
1.2	The Story that follows is about Minnesota	11
1.3	President Weekend	12
1.4	You can call me Dude	13
2.	Das klassische Hollywood	15
2.1	Die Filmformate	15
2.2	Das Filmmaterial	16
2.3	Die Einstellungsgrößen	16
2.4	Die Brennweite	20
2.5	Die Perspektive	21
2.6	Die Kamerafahrt	22
2.7	Die Bildkomposition	24
2.8	Der Schnitt	24
3.	RAISING ARIZONA	27
3.1	Maybe it was Utah – Inhaltsangabe	27
3.2	Die Brennweite	30
3.3	Die Einstellungsgrößen	32
3.4	Die Perspektiven	32
3.5	Die Kamerafahrten	36
3.6	Die Bildkomposition	38
3.7	Der Schnitt	39
3.8	Die Ontologie	41

4.	THE BIG LEBOWSKI	42
4.1	Inhaltsangabe	42
4.2	Die Brennweiten und Einstellungsgrößen	46
4.3	Die Perspektiven	47
4.4	Die Kamerafahrten	49
4.5	Der Schnitt	50
4.6	Die Ontologie	52
5.	Schlusswort	53
6.	Literaturverzeichnis	54
7.	Abbildungsverzeichnis	56

1. Typical Coen

1.1 This is a true Story

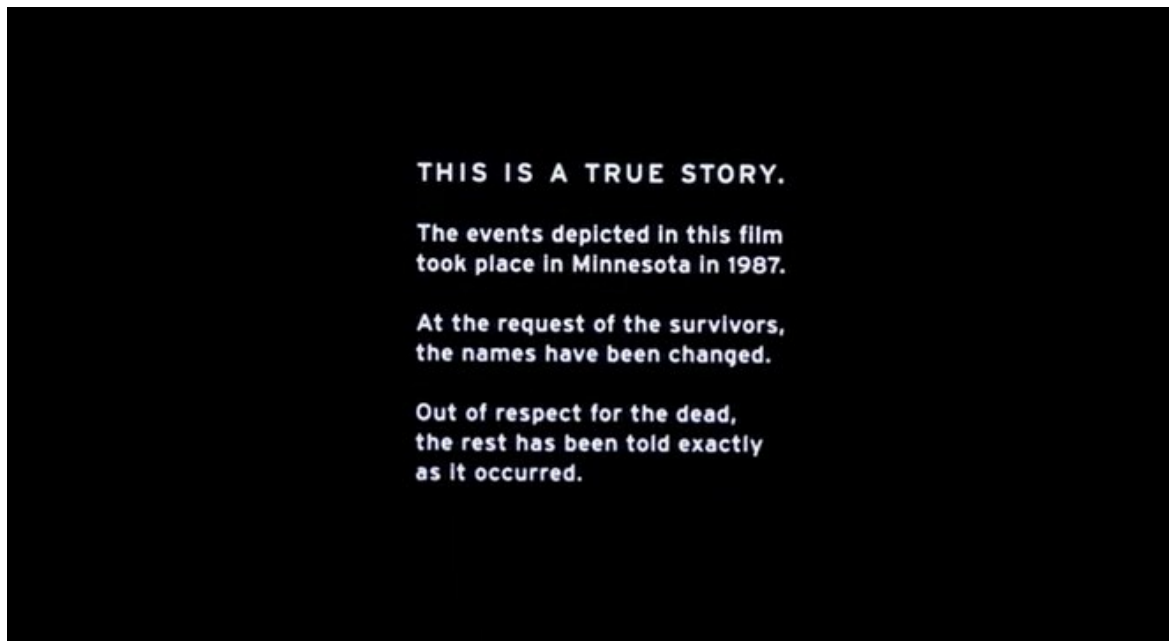


Abb. 1: Die Texttafel zu Beginn von FARGO

Zu Beginn ihres 1996 erschienenen Films FARGO, versprechen Joel und Ethan Coen anhand einer Schrifttafel eine wahre Geschichte adaptiert zu haben. Ähnlich Hinweise in der Filmgeschichte schürten schon immer die Lust auf Spekulationen und halfen den Inhalt greifbarer zu übermitteln. Doch dem aufmerksamen Zuschauer fällt im Abspann folgender Text auf:

„The persons and events portrayed
in this production are fictitious. No
similarity to actual persons, living or
dead, is intended or should be inferred.“

Also doch alles nur erfunden? Dazu Joel Coen: " ... Wenn das Publikum glaubt, dass etwas auf einer wahren Begebenheit basiert, gibt es dir die Erlaubnis, Dinge

zu tun, die es sonst nicht akzeptieren würde¹.“

Ein Verwirrspiel, das sowohl zu FARGO aber auch zu jedem anderen Film der Coen Brüder passen würde. Wie alle Hauptcharaktere des Brüderpaars, durchläuft auch der Zuschauer eine Achterbahnfahrt gespickt mit falschen Fährten.

Sie laden dazu ein, Rätsel zu lösen und Geheimnisse aufzuspüren. Dabei sollte man aber nicht auf ihre Hilfe hoffen. Sie geben sich selbst bei Interviews und in der Öffentlichkeit betont ironisch und doppeldeutig. So erschufen sie z. B. den britischen Cutter Roderick Jaynes aus dem Nichts und statteten ihn mit einer völlig erfundenen Bio- und Filmographie aus. Dabei ist er ihr eigens Pseudonym².

Aber das wohl bezeichnenste an Joel und Ethan Coen ist, wie es ihnen gelingt, trotz ihrer Arbeit in den unterschiedlichsten Genres, nicht nur Filme zu machen, sondern Coen-Filme zu machen. Man würde über die meisten Regisseure sagen: "Der erste Film war nur eine Praxisübung." Doch BLOOD SIMPLE, der 1983 erschienene Debütfilm des Brüderpaars, besitzt solch eine qualitative Ähnlichkeit zu ihrem Oscar gekrönten und 24 Jahre später erschienenen Film NO COUNTRY FOR OLD MEN, dass man sich fragen muss, wie viele Regisseure von sich behaupten können, ihrem einen eigenen Stil, im Laufe von 18 Filmen, treu geblieben zu sein?

Ihre Filme setzten sich aus bizarrem Humor, abstrakter Symbolik, bissiger Ironie und einer streng komponierten Bildsprache zusammen. Einige sind für ein größeres Publikum konzipiert (EIN UNMÖGLICHER HÄRTEFALL, THE LADYKILLERS), während andere große Tiefe offenbaren und somit den eher anspruchsvolleren Zuschauer ansprechen (FARGO, NO COUNTRY FOR OLD MEN).

Aber alle sind typisch Coen.

1 Heitmüller: www.mtv.com/news/articles/1499898/rewind-separating-fact-from-cinematic-fiction.jhtml, 14.05.2012

2 Yuan: www.vulture.com/2008/01/roderick_jaynes_imaginary_osca.html, 14.05.2012

1.2 The Story that follows is about Minnesota

Joel Coen wurde im Jahre 1954 in St. Louis Park, Minnesota geboren, drei Jahre vor seinem Bruder Ethan. Das kalte Klima Minnesotas führte dazu, dass die Brüder einen Großteil ihrer Kindheit zu Hause verbrachten und eine Vorliebe für das Kino und Fernsehen entwickelten. Sie verbrachten Stunden mit Doris Day Filmen wie BETTGEFLÜSTER und THE THRILL OF IT ALL!. Komödien mit Bob Hope oder Jerry Lewis begeisterten sie ebenso wie die Tarzan- Filme samt ihrer Ableger³.

Beim Versuch ihre stetig wachsende Langeweile in den Griff zu bekommen, beschlossen sie mit ihrem Freund Ron Neter, solange in der Nachbarschaft die Rasenflächen zu mähen, bis sie sich eine eigene Super 8 Kamera kaufen konnten, um ihre eigenen Filme drehen zu können. Ihr erstes *Projekt* war ein Steady Shot ihrer geliebten Fernsehserie TARZAN AND THE SHE-DEVIL. Darauf folgte das Remake von THE NAKED PREY unbenannt in ZEIMERS IN SAMBIA⁴ und eine selbst geschriebene Geschichte namens THE LUMBERJACKS AT PLAY, indem sämtliche Freunde aus der Nachbarschaft eine Rolle bekamen⁵.

Nach der High School, gingen beide Brüder auf das Simon 's Rock College of Bard, welches westlich von Boston, Massachusetts liegt. Von dort zog es sie auf die Hochschulen und raus aus Minnesota: Joel studierte Film an der Tisch School of Arts der New York University und Ethan schloss sich der Princeton University an, wo er Philosophie studierte⁶.

Trotz der unterschiedlichen Studiengänge, verschlug es beide in die Unterhaltungsindustrie. Joel arbeitete als Schnittassistent an Low-Budget Filmen und Ethan als Co-Autor der Fernsehserie CAGNEY & LACEY⁷. In ihrer Freizeit schrieben sie Drehbücher, die zwar nie produziert wurden, jedoch Aufmerksamkeit erregten.

3 Hinson, März-April 1985, S. 14-19

4 Brodesser-Akner, http://www.vulture.com/2011/02/from_their_childhood_friend_ho.html, 15.05.2012

5 Hinson, März-April 1985, S. 14-19

6 Schnelle, November 1996, S. 23

7 <http://gawker.com/profiles/ethan-coen>, 15.05.2012

1.3 President Weekend

Sam Raimi erkannte ihr Talent und heuerte sie an, mit ihm zusammen ein Drehbuch zu verfassen. Das Drehbuch zu THE XYZ MURDERS, so der ursprüngliche Titel, wurde aber erst fertiggestellt, als die Brüder ihren eigenen Film in die Kinos brachten. BLOOD SIMPLE⁸.

Da sie noch auf keinerlei Erfahrung oder Kontakte in der Filmbranche verweisen konnten, wollte keine Produktionsfirma ihr Debüt finanzieren. Inspiriert von Sam Raimi, der sein Erstlingsfilm THE EVIL DEAD durch viele kleine Sponsoren finanzierte, beschlossen die Coen-Brüder mit ihrem späteren Kameramann Barry Sonnenfeld ein drei minütigen Trailer zu drehen, um ihn potenziellen Sponsoren in einem Kino in ihrer Nachbarschaft vorzuführen⁹.

Sie wählten das *President Weekend* für den Dreh ihres Trailers aus, weil die Feiertage anlässlich der Geburtstage von Washington und Lincoln, es ihnen ermöglichten, von Donnerstag bis Dienstag zu drehen, aber nur ein Tag Miete für die Ausrüstung zu bezahlen¹⁰.

Es dauerte über ein Jahr, bis die Coens ein Budget über 1,5 Million Dollar aufreiben konnten¹¹.

BLOOD SIMPLE ist ein Thriller der überwiegend aus Nachtszenen besteht und somit eine düstere Stimmung erzeugt. Barry Sonnenfeld's Instruktionen an das Kopierwerk lauteten immer: „Print it too dark!“¹².

Sie schafften es den Film in die Kinos zu bringen und erwirtschafteten ein Gesamteinspielergebnis von 3,8 Million Dollar¹³. Angetrieben von ihrem Erfolg stürzten sich die Brüder sofort ins nächste Projekt. Dabei gelang es ihnen ihr Budget auf 6 Millionen Dollar aufzustocken und brachten 1987 die Komödie RAISING ARIZONA in die Kinos. Das Einspielergebnis von 22 Millionen Dollar, war nicht nur ein finanzieller Erfolg, es gewährleistete auch ihre weitere Unabhängigkeit als Filmemacher¹⁴. Es folgten Filme wie der 1990 erschienene

8 Rogall, 1998, S.8

9 Sonnenfeld: Juli 1985, S. 70

10 Sonnenfeld: Juli 1985, S. 70

11 <http://boxofficemojo.com/movies/?id=bloodsimple.htm>, 14.05.2012

12 Sonnenfeld: Juli 1985, S. 74

13 <http://boxofficemojo.com/movies/?id=bloodsimple.htm>, 14.05.2012

14 <http://boxofficemojo.com/movies/?id=raisingarizona.htm> 14.05.2012

Gangsterfilm MILLER'S CROSSING, sowie ihr preisgekröntes Werk BARTON FINK und die 1994 erschienene Komödie THE HUDSUCKER PROXY. Doch trotz guter Kritiken und Auszeichnungen, enttäuschten alle drei an der Kinokasse¹⁵.

Barry Sonnenfeld, bis dahin der Kameramann der Coens, wechselte nach THE HUDSUCKER PROXY selbst ins Regiefach und ebnete somit den Weg für Roger Deakins, der dem Brüderpaar seitdem treu geblieben ist¹⁶.

Erst mit FARGO schafften sie es wieder das Publikum für sich zu gewinnen, was sich nicht nur anhand eines Einspielergebnisses von 24 Millionen Dollar bemerkbar machte, sondern auch mit dem Gewinn des Oscars für das beste Originaldrehbuch¹⁷. 1998 erschien THE BIG LEBOWSKI, eine Komödie die weniger durch ihr Einspielergebnis als durch ihren Kultstatus auf sich aufmerksam macht.

Die Coen-Brüder gründeten im Jahr 2000 ihre eigene Filmproduktionsfirma namens Mike Zoss Productions und lieferten prompt ihre nächste Komödie O BROTHER, WHERE ART THOU? Alle folgenden Filme, von dem 2001 erschienenen THE MAN WHO WASN'T THERE bis zu ihrem bisher größten wirtschaftlichen Erfolg, dem Western TRUE GRIT, wurden als Mike Zoss Productions herausgebracht¹⁸.

1.4 You can call me Dude

Joel und Ethan Coen schaffen es, den Zuschauer nicht nur mit der eigentlichen Story, sondern auch mit ihrer Bildsprache zu überwältigen. Das Brüderpaar hat dabei nicht nur die Independent Film Szene auf den Kopf gestellt. Seit ihrem Debüt gaben sie stets neue Impulse und beeinflussten die Filmwelt nachhaltig. Sie schaffen es noch heute, mit ihrer nicht auf den Kommerz getrimmten Bildsprache für unvergessliche Kinobesuche zu sorgen.

15 <http://boxofficemojo.com/people/chart/?id=joelcoen.htm>, 15.05.2012

16 <http://www.imdb.de/name/nm0005683/>, 15.05.2012

17 <http://boxofficemojo.com/movies/?id=fargo.htm>, 14.05.2012

18 <http://www.imdb.de/company/co0068186/>, 14.05.2012

Wie die Beiden das machen, wie sie vorgehen, aus welchen Segmenten ihre Bildsprache besteht und wie sie mit dieser ihr Publikum manipulieren, wird in dieser Bachelorarbeit analysiert. Dabei wird auf die zwei Filme eingegangen, die heute schon zu den Filmklassikern gezählt werden dürfen: RAISING ARIZONA und THE BIG LEBOWSKI. RAISING ARIZONA ist eine im Comic-Stil gehaltene Kidnapping-Komödie, die selbst für coensche Verhältnisse, mit ihrer bunten Filmsprache, aus der Reihe tanzt. THE BIG LEBOWSKI hingegen, ebenfalls eine Kidnapping-Komödie, zeichnet sich vor allem durch ihre falschen Fährten aus.

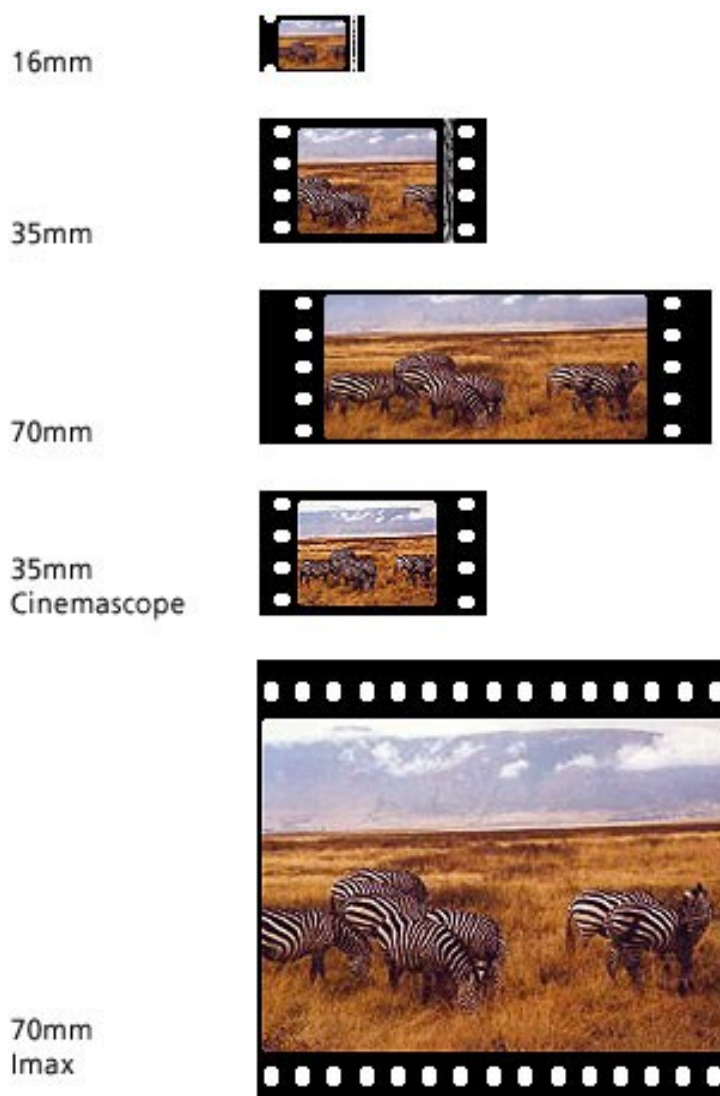
Doch zunächst werden im zweiten Kapitel „Das klassische Hollywood“ die grundlegenden Werkzeuge eines Filmmachers näher erläutert, um somit eine Grundlage für die Analyse der Bildsprache, zu schaffen. Dabei wird erklärt welche filmischen Mittel eingesetzt werden können, um den Zuschauer zu beeinflussen.

Die Bildsprache von Joel und Ethan Coen wird in den folgenden Kapiteln, drei und vier, ausführlich analysiert.

2. Das klassische Hollywood

In diesem Kapitel werden grundlegende Elemente der Bildsprache erläutert, sodass auch Leser, die weniger mit Film zu tun haben, die Möglichkeit haben, genauere Einblicke in die Bildsprache der Coen-Brüder zu bekommen.

2.1 Die Filmformate



Die Auswahl des Filmformates ist von mehreren Faktoren abhängig. Alle haben ihre Vor- und Nachteile. Entscheidend ist z.B. der geplante *Look*, aber vor allem ist es eine Kostenfrage. Das 35mm Filmformat kann weitaus mehr Informationen abspeichern als das 8mm Format und wirkt dadurch hochwertiger. Doch die Produktionskosten sind um ein vielfaches höher als die Kosten, die bei einer 8mm Produktion aufkommen. Das gängigste Filmformat ist das 35mm.

Abb. 2: Die gängigsten Filmformate

2.2 Das Filmmaterial

Das unbelichtete Filmmaterial besitzt eine Schicht, bestehend aus Gelatine und gut verteilter Silberkristalle. Durch das Reagieren der Silberkristalle mit Licht, entsteht ein Bild. Dieser Vorgang kann durch den Einsatz von Filtern manipuliert werden, die am Kameraobjektiv angebracht werden. Dadurch lässt sich beispielsweise die Farbgestaltung eines Filmes verändern, wie in dem Film THE MATRIX. Dort werden mittels Filter Szenen mit verschiedenen Farbtönen ausgestattet. Die Matrix, in der die Menschheit gefangen ist und als Energielieferanten benutzt wird, erscheint alles in einem grünen Farbton, was Krankheit und Verfall symbolisiert. Doch außerhalb der Matrix, also in der realen Welt, ist die dominierende Farbe Blau. Dieser Farbton wirkt beruhigend und symbolisiert Hoffnung. Diese Methoden sind variabel einsetzbar, je nachdem was das Publikum fühlen oder denken soll.

2.3 Die Einstellungsgrößen

Die Supertotale



Abb. 3: Die Supertotale

Als erstes Bild einer Szene wird die Supertotale verwendet um für Orientierung zu sorgen. Der Zuschauer empfindet dabei Einsamkeit. Es ist wichtig das Bild länger wirken zu lassen, da sehr viele Informationen vom Publikum verarbeitet werden müssen. Diese Einstellung eignet sich auch hervorragend um dem Publikum nach dramatischen Szenen eine Pause zu gewähren.

Die Totale

Die Totale wird auch als Establishing Shot verwendet, dient also auch der Orientierung des Publikums¹⁹. Doch im Gegensatz zur Supertotalen spielt hier nicht nur der Hintergrund eine Rolle. Sie nämlich hilft dabei, Objekte in ihrem vollem Umfang zu zeigen. Hierbei werden zwar Isolation und Distanz vermittelt, jedoch nicht so stark wie bei der Supertotalen.



Abb. 4: Die Totale

Die Halbtotale



Abb. 5: Die Halbtotale

Der Vorhang öffnet sich. Das Publikum ist gespannt mit welcher Illusion der Zauberkünstler Robert Angier (Hugh Jackman) sie diesmal beeindrucken wird. Um eine Person oder ein Objekt in ihrem Umfeld darzustellen, wählt man die Halbtotale. Dabei ist der Hintergrund eher nebensächlich, da sich das Augenmerk auf das Objekt richtet, welches das Bild vertikal ausfüllt. Zumeist wird diese Einstellungsgröße benutzt um die Gestik von Personen hervorzuheben.

¹⁹ St. Ursula Schule: http://www.st-ursula-schule-hanno-ver.de/fileadmin/st_u/Medien/Unterricht/Faecher/Kunst/Theorie/Film.pdf, S. 2, 15.05.2012

Die Amerikanische

Hier kommt keiner vorbei. Bedrohlich versperren die vier Helden aus YOUNG



Abb. 6: Die Amerikanische

GUNS den Weg. Mit der Hand an der geladenen Waffe sind sie bereit für den Showdown. Diese Einstellung entstand als Westernfilme die Kinoleinwände beherrschten²⁰. Sie dient dazu die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die projizierte

Figur, samt Waffe, zu lenken. Deshalb werden bei der Amerikanischen Einstellung die Personen vom Kopf bis zu den Knien gezeigt²¹.

Die Halbnahe



Abb. 7: Die Halbnahe

Tommy (Tom Hardy) gegen Brandon (Joel Edgerton). Bruder gegen Bruder. Das Finale von WARRIOR verspricht einen dramatischen Endkampf zwischen den zwei Protagonisten. Als der Schiedsrichter nochmals die Regeln wiederholt,

erkundigt sich Brandon nach ihrem Vater (Nick Nolte). Für den recht kurzen Dialog wählte der Regisseur Gavin O'Connor die Halbnahe, weil sie dem menschlichen Sehverhalten am nächsten ist²² und dadurch dem Zuschauer vermittelt wird, mitten im Ring zu stehen. Hierbei werden Personen vom Kopf bis zur Hüfte gezeigt.

20 Yale University: Film Analysis Guide, S. 3, 16.05.2012

21 Yale University: Film Analysis Guide, S. 3, 16.05.2012

22 Teachsam: Einstellungsgrößen-Halbnahe, 16.05.2012

Die Nahe

Er hat nicht viel Zeit. Um den Bombenleger zu identifizieren, muss Captain Colter Stevens (Jake Gyllenhaal) möglichst viele Informationen sammeln. Dabei helfen auch die Gespräche mit Christina Warren (Michelle Monaghan). Die Nahe wird, wie auch die Halbnahe, gerne für



Abb. 8: Die Nahe

Dialogszenen ausgewählt. Doch vermittelt Sie einen noch detaillierteren Einblick ins Geschehen, da der Zuschauer deutlich näher an den Figuren dran ist und somit Mimik und Gestik verstärkt wirken. Grundsätzlich werden die Personen vom Kopf bis zur Brust dargestellt.

Die Großaufnahme



Abb. 9: Die Großaufnahme

Bei einer Großaufnahme wird die dargestellte Person vom Kopf bis zu den Schultern gezeigt. Die Mimik wird hier deutlich verstärkt dargestellt und erlaubt es dem Zuschauer eine Verbindung, ob positiv oder negativ, zur Figur aufzubauen. Dadurch intensiviert sich die Bindung zur Figur, wie in dieser Szene aus JOHN RAMBO. Sarah Miller (Julie Benz) muss mitansehen wie John Rambo (Sylvester Stallone) ihre Widersacher kaltblütig ermordet. Durch die Großaufnahme bekommt der Zuschauer einen Eindruck ihrer Gefühlslage und bangt, wie sie selbst, um ihr Leben.

2.3 Die Brennweite

Einer der wichtigsten Bestandteile einer Kamera, ist das Objektiv. Neben beispielsweise der Schärfe, erlaubt es uns das Objektiv die Brennweite zu bestimmen²³. Dazu unterscheidet man hauptsächlich zwischen den drei folgenden Objektiven:

Das Weitwinkel

Dieses Objektiv wird hauptsächlich für die Supertotale oder die Totale verwendet. Jedoch kann es auch sinnvoll sein, in Räumen damit zu arbeiten, wenn man diesen in seinem vollen Umfang erfassen will. Das Weitwinkel zeichnet eine große Tiefenschärfe aus, was bedeutet, dass es sowohl den Vor-als auch den Hintergrund scharf ablichtet²⁴. Es besitzt, im Vergleich zu den anderen Objektiven, die geringste Brennweite.

Das Normalobjektiv

Wie der Name schon andeutet, ist dieses Objektiv dem menschlichen Auge am nächsten. Das Normalobjektiv zeichnet sich durch eine geringere Tiefenschärfe aus und eignet sich deshalb hervorragend für die Halbtotale²⁵.

Das Teleobjektiv

Die geringste Tiefenschärfe bietet das Teleobjektiv. Es ist in der Lage, Objekte aus der Ferne größer abzulichten. Ausserdem wird es durchaus gerne bei Großaufnahmen verwendet, weil durch die kleine Tiefenschärfe zwischen Vor-und Hintergrund nur eins davon erkennbar dargestellt erzeugt wird²⁶, wie auch der Kreisel aus INCEPTION in Abb. 10.

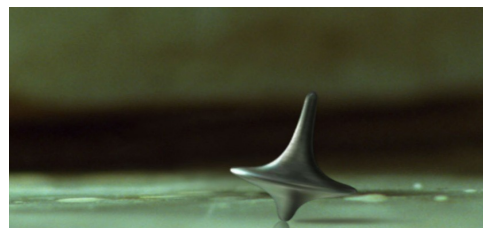


Abb. 10: Kaum Tiefenschärfe

²³ Monaco, 2000, S. 78-79

²⁴ Monaco, 2000, S. 76

²⁵ Monaco, 2000, S. 76

²⁶ Monaco, 2000, S. 76

2.4 Die Perspektiven

Ein weiterer großer Bestandteil sind die Perspektiven. Sie sind dafür ausschlaggebend, wie wir die gefilmten Figuren wahrnehmen. Dabei wird zwischen den folgenden unterschieden:

Der Low-Angle-Shot

Hierbei wird ein Objekt von unten gefilmt. Es wirkt dadurch stärker und überlegen. Doch ein weiterer Faktor ist dabei der Hintergrund. Der Low-Angle-Shot ermöglicht es, sowohl das Objekt wie auch beispielsweise den Himmel abzulichten, der für weitere dramaturgische Zwecke eingesetzt werden. In



Abb. 11: Der Low-Angle-shot

Abb. 11 sehen wir zwei Cowboys. Im Hintergrund erkennt man einen blauen Himmel, mit weißen Wolken. Aber insgesamt ist sehr viel Raum über ihnen was man als Symbol für Freiheit und Ruhe deuten kann.

Die Normalperspektive



Abb. 12: Die Normalperspektive

Diese Perspektive ähnelt der menschlichen Sicht am meisten, da sie sich meistens auf der Höhe des dargestellten Objekts befindet. Die Normalperspektive vermittelt dem Zuschauer den Eindruck, hautnah am Geschehen dran zu sein²⁷.

²⁷ Boles, Dietrich: Die Perspektive, 15.05.2012

Der High-Angle-Shot

Fassungslos warten Ulysses Everett McGill (George Clooney) und Delmar O'Donnell (Tim Blake Nelson) auf den Tod. Die Verzweiflung ist ihnen ins Gesicht geschrieben. Wird sie noch jemand



Abb. 13: Der High-Angle-Shot

retten können? In O' BROTHER, WHERE ART THOU? Benutzten die Coen-Brüder gerne den High-Angle-Shot. Filmt man eine Figur aus dem High-Angle-Shot, so wirkt diese meist macht- und wertlos. Als Betrachter sieht man auf sie herab, was auch Unterwürfigkeit symbolisiert. Diese Einstellung eignet sich aber auch um mehrere Figuren, also eine Gruppe in ihrem vollem Umfang zu zeigen²⁸. Dazu bietet sich diese Perspektive an, die Figur samt Untergrund abzulichten, wie hier in Abb. 13 zu sehen ist.

Neben den oben genannten, existieren noch weitere Perspektiven, wie der Dutch-Angle-Shot, welcher sich durch eine schräge Kameraführung auszeichnet. Ausserdem gibt es noch die Point-of-View-Perspektive, die den Zuschauer dazu einlädt, das Geschehen aus der Sicht der handelnden Figur zu verfolgen.

2.5 Die Kamerafahrt

Der Pushing Shot

Ausgangsposition für diese Kamerafahrt ist die Nahe oder Halbnah. Um die Emotionen einer Szene zu verstärken und den Zuschauer noch mehr in die Gefühlslage der projizierten Figur einzubinden, fährt man mit der Kamera auf die

²⁸ Mediaknowall, 20.05.2012

Person zu, bis man die Großaufnahme erreicht hat. Je näher man der Großaufnahme kommt, desto verstärkter wirkt die Mimik der Figur.

Der Pulling Shot

Um den umgekehrten Effekt zu erzielen, also Distanz zur Figur herzustellen, bewegt man die Kamera weg vom Objekt. Hierbei ist die Ausgangsposition eher nebensächlich, solange die Figur am Ende in einer großflächigeren Einstellung abgebildet wird.

Die Steadicam

Dieses System wurde in den 1970ern von Garret Brown entwickelt und 1976 zum ersten mal im Kinofilm ROCKY eingesetzt²⁹. Die Steadicam erlaubt es dem Kameramann sich frei zu bewegen und trotzdem eine flüssige Kamerafahrt ohne verwackelte Bilder aufzunehmen. Dabei hilft ihm eine mit Gewichten ausbalancierte Haltevorrichtung die am Oberkörper getragen wird, wie in Abb. 14 zu sehen ist.



Abb. 14: Die Steadicam

Die Shakicam

Die Shakicam nimmt im Gegensatz zur Steadicam nicht ganz so glatte und flüssige Bilder auf, jedoch sind sie auch nicht verwackelt. Zusammen mit einem Weitwinkelobjektiv vibriert lediglich der Hintergrund³⁰. Die Shakicam ermöglicht es, trotz großer Geschwindigkeiten, ein ruhiges und dynamisches Bild entstehen zu lassen, während man dabei große Distanzen in einer Szenerie überbrückt³¹.

²⁹ <http://www.attentionmax.com>, 27.05.2012

³⁰ Rogall, Stefan: Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen, 1998, S. 154

³¹ Rogall, Stefan: Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen, 1998, S. 155

2.6 Bildkomposition

Der goldene Schnitt ist wohl das bekannteste Instrument der Bildkomposition. Dabei wird das Bild gedrittelt, wie in Abb. 15 zu erkennen ist. Platziert man nun die wichtigen Motive auf den Schnittpunkten der Linien, empfindet der Zuschauer es als angenehm und ausgewogen³². Befindet sich das Motiv mittig oder am Bildrand, so wirkt es platt und uninspiriert. Talking Space ist ein weiteres



Abb. 15: Der Goldene Schnitt



Abb. 16: Talking Space

z.B. im linken Bilddrittel und lässt sie auch in diese Richtung sprechen. Um die umgekehrte Wirkung zu erzielen, lässt man die, sich im linken Bilddrittel befindende Person einfach nach rechts sprechen, wie in Abb. 16 zu sehen ist. Dadurch erhält die Figur mehr Platz für ihre Worte und wirkt freier.

2.7 Der Schnitt

Alle Bilder, Einstellungen und Szenen werden hier aneinandergereiht und zu einem fertigen Film geschnitten. Dabei achtet man vor allem auf die Kontinuität und die logische Verknüpfung von unterschiedlichen Handlungssträngen, deren Orte und Zeiten meistens unterschiedlich sind. Auch der Schnitt ist ein wichtiges Instrument der Bildsprache und bietet dafür verschiedene Techniken an.

³² Pöschel, Alexander: <http://www.poeschel.net/fotos/motive/goldener-schnitt.php>, 27.05.2012

Das Überblenden

Eine in der Vergangenheit häufig verwendete Technik ist das Überblenden. Hierbei wird das ursprüngliche Bild langsam ausgeblendet, während das neue Bild eingeblendet wird. Dadurch entsteht ein ein flüssiger, weicher Schnitt der sich hervorragend dazu eignet verschiedene Orte zu verbinden. In der Gegenwart wird diese Technik eher selten benutzt, da es die Illusion des Films zerstört. Das menschliche Auge ist nicht in der Lage überzublenden, deshalb wird diese Technik vom Zuschauer als unnatürlich und falsch wahrgenommen.

Jump Cuts

Bei dieser Schnitttechnik spielt die Kontinuität eine untergeordnete Rolle. Der Jump Cut dient dazu Handlungsabläufe zu verkürzen, indem man vieles auslässt und von Schnitt zu Schnitt *springt*. Dabei ist zu beachten, dass sich die Kameraeinstellung nicht verändern darf, sondern nur der gezeigte Inhalt wie beispielsweise eine Figur die sich nach jedem Jump Cut an einem anderem Ort im Raum befindet. Die Wege der Figur werden dabei weggelassen um Zeit zu sparen. Wie auch bei der Überblende nimmt der Zuschauer den Jump Cut als ungewohnt war und wird dadurch aus der filmischen Illusion gerissen.

Match Cut

Der Match Cut wird hauptsächlich eingesetzt um zwei Szene miteinander zu verbinden. Dabei können Szenen zusammen geschnitten werden die entweder das gleiche Objekt oder die gleiche Bewegung beinhalten. Wie in der Simpsons Episode BART STAR, zu sehen in Abb.17, in der Homer sich an seine Kindheit erinnert und mit Hilfe des Match Cut die Vergangenheit mit der Gegenwart verknüpft wird.

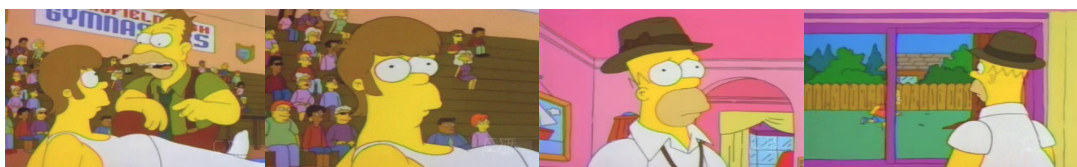


Abb. 17: Match Cut in THE SIMPSONS



Abb. 18: Match Cut aus PULP FICTION

Ein gelungenes Beispiel eine Bewegung für den Match Cut zu nutzen, ist die Golduhr-Szene aus PULP FICTION von Quentin Tarantino. Captain Koons (Christopher Walken) übergibt dem noch jungen Butch Coolidge (Bruce Willis) die Golduhr seines, im Krieg gefallenen Vaters. Als dieser pfeilschnell danach greift, ertönt eine Boxring Glocke und der nun erwachsene Butch richtet sich ähnlich ruckartig von einer Massagebank auf. Auch hier werden Vergangenheit und Gegenwart raffiniert miteinander verbunden.

Der Rhythmische Schnitt

Hier bestimmt die Musik den Schnitt, indem man zu ihrem Takt schneidet. Dadurch erhält die Szene eine zusätzliche Dynamik und wirkt angenehm. Das Tempo kann mit dieser Methode sehr einfach variiert werden. Um eine Bildfolge schneller wirken zu lassen, schneidet man nicht auf den Takt, sondern kurz vorher³³. Möchte man die Szene eher langsam darstellen, so schneidet man kurz nach dem Takt³⁴.

Das waren die elementaren Bausteine der Bildsprache. Natürlich gibt es noch weitere Techniken um den Zuschauer zu manipulieren, aber für die folgende Analyse werden die genannten ausreichen.

33 Knezy-Bohm, M: <http://menschen.design.fh-aachen.de/raum312/tutorials/editing%20und%20montage.pdf>, 27.05.2012

34 Knezy-Bohm, M: <http://menschen.design.fh-aachen.de/raum312/tutorials/editing%20und%20montage.pdf>, 27.05.2012

3. Raising Arizona

3.1 Vielleicht war es Utah - Inhaltsangabe

Der Kleinkriminelle H. I. McDunnough, genannt Hi (Nicolas Cage) und die Justizbeamtin Edwina, gennant Ed (Holly Hunter), lernen sich nach mehreren Fahndungsfotos im Gefängnis von Tempe, Arizona kennen. Mit „turn to the right“ schnauzt sie den Häftling mit der Nummer 14686 jedes mal an, während er ihr verliebte Blicke zuwirft. Doch bevor er seinen Charme spielen lassen kann, wird er in seine Zelle abgeführt, wo er den langwierigen Anekdoten seines Zellengenossen lauschen darf. Doch als Hi zum dritten Mal geschnappt wird und vor

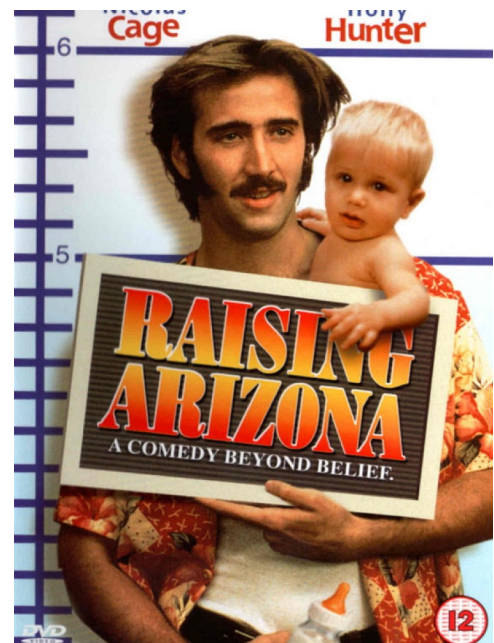


Abb. 19: Raising Arizona Cover

Ed's Linse posiert, schafft er es ihr, über der Karte mit seinen Fingerabdrücken, ihr einen Ring anzustecken und einen Heiratsantrag zu machen, den sie sofort annimmt.

Die Beiden heiraten und ziehen mit ihrem Wohnwagen in die Wüste Arizonas. Hi beendet seine Karriere als Kleinkrimineller und fängt in der Hudsucker Stahlfabrik als „Bohrer“ an. Sie träumen von einer richtigen Familie und beschließen sobald wie möglich Kinder zu bekommen. Doch als das Ehepaar von Ed's Unfruchtbarkeit erfährt, wird das junge Glück auf eine harte Probe gestellt, denn bei Hi's Vorstrafenregister scheint eine Adoption absolut unwahrscheinlich.

Hoffnung keimt aber wieder auf, als sie erfahren, dass Nathan Arizona und seine Frau Florence, Fünflinge auf die Welt gebracht haben. Als der stolze Familienvater auch noch in der Zeitung rausposaunt „It's more we can handle“, beschließen Hi und Ed ihnen behilflich zu sein und sie um ein Baby zu erleichtern.

Die Entführung verläuft sehr holprig, dennoch schafft es Hi, hauptsächlich angetrieben von Ed's Kinderwunsch, einen der Arizona Fünflinge zu kidnappen. Nathan Jr. (T.J. Kuhn) wird nach kurzer Begutachtung, „I think I got the best one“, in sein neues Zuhause, ihrem Trailer in der Wüste gebracht.

Doch schon in der ersten Nacht als Vater stellt sich heraus, dass Hi noch nicht ausreichend gefestigt ist für die Familienidylle. Gegenüber Ed betont mehrfach ein *frontierman* zu sein, einer der die Freiheit braucht. Als dann auch noch seine ehemaligen Komplizen Gale (John Goodman) und Evelle (William Forsythe) aus dem Gefängnis ausbrechen und plötzlich vor seiner Tür stehen, deckt er sie und lädt sie ein im Wohnwagen unterzutauchen, trotz Ed's Anweisung, die beiden mögen doch wo anders unterkommen. Unter dem Einfluss der Brüder, die eine Bank ausrauben wollen, liebäugelt Hi damit, zu seinen verbrecherischen Wurzeln zurückzukehren.

Die junge Familie wird aber vor noch ein Problem gestellt. Als Hi's Vorgesetzter Glen (Sam McMurray) und seine Frau Dot (Frances McDormand) zu Besuch kommen, um den kleinen Junior zu begutachten, schlägt Glen Hi einen Frauentausch vor. Außer sich vor Wut, greift Hi seinen Arbeitskollegen an, der wiederum sofort die Flucht ergreift.

Wissend seinen Job verloren zu haben, entscheidet sich Hi wieder für die Kriminalität, als er abends, anstatt Windeln zu kaufen, sie einfach klaut. Doch wiederum geht alles schief. Der pubertäre Kassierer, zückt eine Schrotflinte als Hi gerade den Laden verlassen will und schießt drauf los. Schon bald trifft auch die Polizei ein und es beginnt eine rasante Verfolgungsjagd, samt Kassierer und einem Rudel Hunde. Als die Situation für Hi schon aussichtslos erscheint, kommt zufällig Ed mit dem Auto angefahren und nimmt ihn mit. Doch Ed ist sauer und es beginnt eine angespannte Heimreise.

In dieser Nacht plagen Hi Alpträume, in Form eines Bikers, der auf den Highways Arizonas für Angst und Schrecken sorgt. Sein Harr ist verfilzt, seine Haut rau. Jedes Lebewesen auf seinen Weg stirbt, ob eine Eidechse die er mit seiner Schrotflinte erschießt oder Blumen, die in Flammen aufgehen, wenn er mit seiner Harley Davidson vorbei donnert.

Am nächsten Tag sucht Glen die McDunnoughs in ihrem Wohnwagen auf, um Hi mitzuteilen das er offiziell gefeuert wurde. Außerdem lässt er Hi wissen, dass er Junior's wahre Identität kennt. Er droht zur Polizei zu gehen, falls sich Hi weigern sollte, ihm und seiner Frau Dot Junior zu überlassen. Sie wollen Junior nicht zu seinen Eltern zurückbringen, sondern ihn als weiteres Mitglied in ihre Familie aufnehmen. Hi weigert sich und schickt ihn weg.

Doch die Brüder Gale und Evelle, die nach wie vor im Wohnwagen hausen, belauschen die Unterhaltung und beschließen Junior seinen Eltern wiederzubringen, da diese eine Belohnung von 25.000 Dollar ausgesetzt haben. Sie überwältigen Hi, fesseln ihn an einen Stuhl und machen sich mit dem Baby aus dem Staub.

Zeitgleich wird Leonard Smalls (Randall „Tex“ Cobb), der Biker aus Hi's Alptraum der sich als real existierender Kopfgeldjäger herausstellt, bei Nathan Arizona vorstellig. Er bietet ihm an seinen Sohn zu finden, falls er die Belohnung auf 50.000 Dollar verdoppelt.

Auf dem Weg, das gekidnappte Baby bei seinen Eltern abzugeben, um die Belohnung zu kassieren, entscheiden sich Gale und Evelle um. Sie wollen nun ebenfalls Junior behalten.

Sie beschließen den geplanten Bankraub vorzuziehen und Junior dabei mitzunehmen. Der Raub verläuft äußerst schwierig und zu allem Überfluss, platziert eine der Bankangestellten eine selbstdetonierende Farbpatrone im Geldsack. Vor lauter Aufregung vergessen die Beiden das Kind, was sie auch erst feststellen als sie im Fluchtauto Opfer der, mit babyblauer Farbe befüllten Farbpatrone werden.

Als Ed und Hi zeitgleich mit dem Kopfgeldjäger Smalls bei der Bank eintreffen, schnappt sich Ed das Baby und rennt davon. Hi hingegen versucht die Gestalt aus seinen Alpträumen bei der Verfolgung zu hindern, was ihm nur mäßig gelingt. Bald findet er sich in der einer misslichen Lage wieder, als Smalls, den stark lädierten Hi am Kragen packt um ihm den Gar ausmachen. Gedankenschnell zieht Hi den Stift bei einer der unzähligen Handgranaten, befreit sich und bringt sich in Sicherheit. Smalls scheitert sich aus der Todesfalle zu befreien und explodiert.

Angewidert vom Leben in Freiheit, nehmen sich Gale und Evelle an der Hand, um durch das gleiche Loch, welches ihnen die Flucht aus dem Gefängnis ermöglichte, wieder in den Bau zurück zu gehen. Nach allen Eskapaden sehnen sie sich nach einem regeltem Leben.

Als Hi und Ed Junior zurück zu seinen echten Eltern bringen wollen, werden sie von Nathan Arizona im Kinderzimmer ertappt. Nachdem sie ihm erklären warum sie Junior entführten, beschließt Nathan Senior nicht die Polizei zu alarmieren und fordert das junge Paar auf, nochmal eine Nacht drüber zu schlafen, bevor sie die von Ed angestrebte Trennung vollziehen.

Doch Hi hat seinen Wunsch nach einer echten Familie noch nicht aufgegeben. In seinem nächsten Traum besucht eine Familie, mit unzähligen Kinder, ein altes Ehepaar, welches stets von hinten zu sehen ist, um das Erntedankfest zu feiern. Dazu Hi's letzte Worte aus dem Off: „Es sah so echt aus, als ob wir das waren. Ed und ich. Es sah auch nach unserem Zuhause aus, nur vielleicht nicht in Arizona, aber einem nicht zu weit entfernten Land. Vielleicht war es Utah.“

3.2 Die Brennweiten

Wenn es darum geht die Bildsprache der Coen-Brüder zu analysieren, dann beginnt man am besten bei der Brennweite. Es scheint als ob die zwei Brüder eine Distanz zwischen Publikum und Charakter wahren möchten. Zur Darstellung dieser Distanz benutzten sie oft Weitwinkelobjektive, die sich durch eine hohe Tiefenschärfe hervorragend dafür eignen. Eine weitere Eigenschaft von kurzen Brennweiten ist, dass Bewegungen schneller wirken und der Raum verzerrt wird³⁵. Auf der anderen Seite gewährleistet eine hohe Tiefenschärfe, dass sowohl Vorder- als auch Hintergrund scharf dargestellt werden und dem Betrachter eine weitere Informationsebene zur Verfügung steht. Von dieser Ebene macht das Brüderpaar oft Gebrauch, indem es sie dazu nutzt, Emotionen zu verstärken.

35 Pierre Kandorfer: DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung, 1998, S. 142.

So auch in der Szene als Hi, Ed und Nathan Jr. zum ersten Mal als Familie in den Wohnwagen der McDunnoughs eintreffen. Die beiden Kinderdiebe zeigen ihrem Schatz sein neues Heim. Dabei wirkt die Szenerie sehr unwirklich. Die gestaffelte Aufstellung der Drei erzeugt einen unnatürlichen Effekt, der die Falschheit dieser Familienidylle und deren Unsicherheit innerhalb der eigenen vier Wände verdeutlicht.



Abb. 20: Unnatürlicher 3D-Effekt

Ein weiteres Beispiel für den Einsatz von kurzen Brennweiten ist die Szene in der Gale und Evelle, Hi's Gefängnisfreunde, mit der neuen Familie frühstücken. Hi wird von Ed aufgetragen, dass die zwei Ausbrecher nach dem Frühstück verschwinden sollen. Dabei wird Hi's innerlicher Konflikt gut dargestellt, da er



Abb. 21: Hi in der Zwickmühle

lieber mit seinen Jungs um die Häuser ziehen möchte, als diese wegzuschicken. Die Beiden sitzen Hi buchstäblich im Nacken. Die Tiefenschärfe verbindet die Bildelemente und sorgt, in Kombination

mit der Einrahmung der hinteren Essecke, für eine besondere Hervorhebung. Dabei kann man Hi's Unentschlossenheit und Gale's Unmut deutlich erkennen. Außerdem suggeriert diese Einstellung ein Gefühl von Enge und Einsamkeit, da sich Hi eingekesselt, wie in einer Zwickmühle, fühlt.

Abb. 22 zeigt Leonard Smalls, den Kopfgeldjäger, in Nathan Arizona Seniors Büro. Er spricht wenig, kommt gleich zum Punkt. Er wirkt unnahbar und gefährlich, was wiederum durch das Weitwinkel und dessen hohe Tiefenschärfe erzeugt wird. Er sitzt am Schreibtisch, auf welchem er seine, in Lederstiefel gehüllten Füße platziert. Er füllt das gesamte Bild aus und dabei ist sowohl seine Stiefelspitze, als auch sein Kopf scharf dargestellt, was dazu führt, dass der Betrachter mehr und mehr sich von Small distanziert.



Abb. 22: Leonard Smalls

3.3 Die Einstellungsgrößen

Die Coens verzichten in RAISING ARIZONA so gut es geht auf Großaufnahmen, die es dem Zuschauer ermöglichen, Nähe zu den Figuren aufzubauen. Ausserdem verstärken die weiten Einstellungsgrößen den Eindruck eines Cartoons. Die Geschichte amüsiert das Publikum.

Erst im letzten Akt werden Großaufnahmen häufiger verwendet und als psychologisches Mittel eingesetzt. Der Film behält zwar dadurch den Cartoon-Look bei, doch verändert sich, durch die näheren Einstellungen, die Stimmung und wirkt eher wie ein intensiver Thriller. Dadurch wird die bisher fehlende Nähe suggeriert und intensiviert die Bindung zum Protagonisten.

3.4 Die Perspektiven

In RAISING ARIZONA variieren die Perspektiven sehr stark, doch ist die Normalperspektive wohl die am häufigsten verwendete. Hierbei greifen die Coen-Brüder auch gerne auf die Point-of-View-Perspektive zurück. Von dieser subjektiven Sichtweise wird aber nur dosiert gebraucht gemacht, da sie sonst zu viel Nähe zu lassen würde. Zusätzliche Low-Angle- bzw. High-Angle-Shots

verfremden die Geschichte, um das aus der Bahn geratene Innenleben der Charaktere darzustellen.

Als z. B. Glen und Dot samt ihrer Terror-Kinder-Bande zu Besuch kommen, bemerkt man, dass sich in Hi's Innenleben was tut. Er begreift das erste Mal, was es bedeutet Vater zu sein. Zuvor hatte er sich über Kindererziehung und die damit verbundene Belastung, nur wenig Gedanken gemacht. Doch nun prasselt alles auf ihn ein. Die Kamera gibt den Höhenunterschied aus Hi's Perspektive wieder, um seine Verwirrung und Angst zu



Abb. 23: High-Angle-Shot im Trailer

verstärken. Das Kind lässt seinen Kopf nach hinten fallen und sieht dabei seinen Vater an, was das Bild schwindelerregend verändert.

Ein weiteren High-Angle-Shot findet sich zu Beginn des Films. Bei einem seiner unzähligen Gefängnisaufenthalte, unterhält sich Hi mit einem Zellengenossen. Durch die ungewohnte Liegeposition von Hi scheint die Distanz zu seinem Gesprächspartner deutlich kürzer zu sein als sie tatsächlich ist. Zusätzlich ist der oben liegende Gefangene leicht nach links gedreht und vom Bildrand



Abb. 24: High-Angle-Shot in der Zelle

abgeschnitten, was eine klaustrophobische Wirkung erzielen soll. Bei diesem High-Angle-Shot soll die Enge und der Freiheitsentzug dargestellt werden, dem sich Hi immer wieder unterziehen muss.



Abb. 25: High-Angle-Shot mit Ed

Als Ed und Hi von ihrem Schicksal erfahren, keine Kinder zeugen zu können, greifen die Coens wieder auf den High-Angle-Shot zurück. Sie zeigen dabei Ed auf ihrem Bett sitzend. Überall liegen Klamotten und andere Gegenstände.

Das Schlafzimmer, vorher noch aufgeräumt und ordentlich, versinkt dabei im Chaos. Sie sitzt aber nur regungslos da. Die Einstellung spiegelt Ed's Innenleben wider. Sie wirkt, wie auch ihr Zimmer unsortiert und vermittelt mit ihrem traurigen Blick Lustlosigkeit und Leere. Das Weitwinkel schafft, im Gegensatz zu den genannten Beispielen, einen guten Überblick über das Zimmer, was die empfundene Leere, Lustlosigkeit und Einsamkeit verstärkt.



Abb. 26: Low-Angle-Shot aus dem Kinderzimmer

Doch nicht nur vom High-Angle-Shot machen die Coens gebrauch. In der Sequenz, in der Hi versucht einen der Arizona Fünflinge zu stehlen, dominiert vor allem der Low-Angle-Shot, da der Zuschauer oft in die subjektive Sicht der

Säuglinge schlüpft. Angekommen im Kinderzimmer steht Hi vor der überdimensionalen Kinderwiege und vor der Qual der Wahl. Er kann sich einfach nicht entscheiden, welchen der fünf Racker er mitnehmen soll. Bevor er sich versieht, hat er die Kontrolle über das Geschehen verloren. Die Kleinen krabbeln plötzlich im gesamten Zimmer herum, machen Lärm und überfordern den Kleinganoven durch ihre Überzahl. Der Low-Angle-Shot vermittelt üblicherweise Überlegenheit und Stärke. Doch in diesem Fall wird das genaue Gegenteil vermittelt. Hi ist hier der Unterlegene. Ihm steht der



Abb. 27: Low-Angle-Shot mit Decke

Schweiß auf der Stirn und er versteht nicht mit der Situation umzugehen. Die Decke des Kinderzimmers spielt dabei eine wichtige Rolle. Anders als im genannten Beispiel für diese Perspektive, in der die zwei Cowboys den weiten Himmel über sich haben, schneidet die Decke den Raum ab und wirkt dadurch bedrückend. Die in Lila gehaltene Tapete sorgt durch die unregelmäßig aufgetragenen Flecken für Unruhe und Verwirrung. Was den Zuschauer zusätzlich und im Gegensatz zum Cowboy-Beispiel irritiert, ist die Perspektive an sich. Die Cowboys suggerieren wie erwähnt Macht und Überlegenheit. Das erwartet der Zuschauer auch von Hi. Doch seine tollpatschige Art und die Vorstellung er könnte scheitern, macht des Publikum unterbewusst nervös und steigert die Spannung.



Diese Spannung wird durch die subjektive und hektisch wirkende Baby-Perspektive aufrecht erhalten.



Da aber die sehr tief angelegten Low-Angle-Shots für die Krabbelszenen schwierig zu bewerkstelligen waren, musste die Kamera auf ein spezielles Stativ montiert und mit einem Prisma-Aufsatz ausgestattet werden.



Dieser Aufsatz reflektiert das Bild in einem 45° Winkel auf die Kameralinse. Wird diese auch um exakt 45° gekippt, ist es möglich solch tiefe Low-Angle-Shots aufzunehmen und flüssig darzustellen³⁶.

Abb. 28: Die Krabbelszenen

³⁶ Barth, Jack: Praising Arizona, April 1987, S. 20

3.5 Die Kamerafahrt

Neben den verspielten Perspektiven gelten auch die rasanten Kamerafahrten als Markenzeichen der Coen-Brüder. Dabei greifen sie oft auf die Shakicam zurück. Die Szene, in der Florence Arizona entdeckt, dass einer ihrer Fünflinge fehlt., ist ein Paradebeispiel für den Einsatz der Shakicam. Sie stellt das Ende von Hi's erster Traumsequenz dar, in der der Kopfgeldjäger Leonard Smalls zum ersten mal Auftritt. Nachdem Smalls mit seiner Harley Davidson am Haus der Arizonas vorbeischießt, verharrt die Kamera auf Höhe der Einfahrt.

→





Abb. 29: Shakicam in RAISING ARIZONA

Die Kamerafahrt mit der Shakicam beginnt vor der Einfahrt. Dabei schwebt die Kamera regelrecht über den Asphalt, wie auch über einen parkenden Wagen und dem Garten der Familie hinweg, bis sie die Leiter hinaufklettert, durchs Fenster gleitet und schließlich direkt auf Florence Arizonas offenen Mund zufährt. Diese rasante Kamerafahrt stellt eine Verbindung zwischen Hi's Albtraum und der Realität dar. Leonard Smalls ist erst eine Fantasiegestalt in Hi's, mit Schuldgefühlen übersäten Traum. Als aber der Kopfgeldjäger das reale Haus der Arizonas passiert, begreift das Publikum, dass sein Albtraum wahr geworden ist. Die unnatürliche Perspektive, die Schnelligkeit der Fahrt und der vibrierende Hintergrund verstärken den Cartoon-Look, der sich durch den ganzen Film zieht. Dabei wurde Die Kamerafahrt in drei Segmente unterteilt:

- 1) Die Strecke bis zur Leiter wird mit einer sehr kurzen Brennweite von 9,8mm gefilmt, somit wird das komplette Bild scharf abgelichtet.
- 2) Die Leiter wird mithilfe einer auf Schienen fahrenden und ferngesteuerten Kamera überbrückt.
- 3) Die Fahrt vom Fenster auf die bestohlene Mutter wurde rückwärts gedreht, um ihr schockiertes Gesicht perfekt einzufangen³⁷.

³⁷ Barth, Jack: Praising Arizona, April 1987, S. 22

3.6 Die Bildkomposition

Wenn es um die Komposition des Bildes geht, spielen die Coens häufig mit der Symmetrie eines Bildes. Sie wird eingesetzt um das Verhältnis zwischen den Figuren und dem System, in dem sie sich bewegen, zu definieren. Wie auch in Abb. 30 zu erkennen ist. Im Wohnzimmer der Arizonas sitzen Nathan Senior und Florence. Er telefoniert, sie liest ein Buch. Dabei wirkt das Bild, als ob es in der Mitte gespiegelt wurde. Die zwei Lampen in der jeweiligen Ecke, stehen parallel zueinander. Wie auch die komfortablen Sessel und die weißen Fenstervorhänge. Die in der Mitte platzierte Tischlampe, scheint dabei der Spiegelpunkt zu sein. Trotz des Gebrülls von



Abb. 30: Die Symmetrie der Arizonas

Nathan Senior wirkt die Szene sehr beruhigend, was nach den ersten, rasant geschnittenen Minuten, als Pause wahrgenommen wird. Die im Vordergrund platzierten Fliesen, ordnen die Umgebung durch ihre quadratische Form. Die schier unendlich wirkende Distanz zwischen dem oberen Bildrand und den Köpfen des Ehepaars, suggeriert einerseits ihren Wohlstand, da hohe Decken am häufigsten in wohlhabenderen Häusern zu finden sind. Andererseits ist es auch ein Symbol ihrer Freiheit, da sie mehr Platz haben, als sie eigentlich benötigen. Eine ähnliche Szene spielt sich auch im Wohnwagen der McDunnoughs und ihrer Version eines Wohnzimmers ab. Wie bei den Arizonas wirkt das Bild gespiegelt.



Abb. 31: Die Symmetrie der McDunnoughs

Dabei wird das Bild aber nicht von einem, im Hintergrund positionierten Gegenstand, getrennt, sondern vom, im Vordergrund stehenden Fernseher und dessen Antenne. Der Fernseher vermittelt dadurch, im Gegensatz zur Lampe, eine

unruhige Szenerie und wirkt eher störend. Kombiniert mit der relativ kurzgehaltenen Distanz zwischen den Köpfen der Figuren und dem oberen

Bildrand, verspürt der Zuschauer das Gefühl von Enge und Armut. Dies geschieht alles auf einer unterbewussten Ebene. Ohne jemals Informationen über beispielsweise das Innenleben der beiden Paare erhalten zu haben, weiß der Zuschauer, dank der Bildkomposition, wie es um die Ehepaare steht.

3.7 Der Schnitt

Um den Cartoon-Look lebhafter zu machen, entschieden sich die Coen-Brüder, die Montage stets in einem hohen Tempo zu halten. Die ersten zehn Minuten sind vollgeladen mit Informationen. Ohne das gewählte Schnitttempo, würde die Exposition wahrscheinlich mehr als doppelt solange dauern, um die gewünschten Informationen zu vermitteln. Doch bauen die Brüder auch Pausen ein, wie im oben genannten Beispiel des Arizona Wohnzimmers, um den Zuschauer zu entlasten.



Abb. 32: Überblende in RAISING ARIZONA

Um zwei verschiedene Szenen zu verknüpfen gestalteten sie aufwendige Übergänge, die oft im Zusammenspiel mit dem Ton hervorgehoben werden. Dazu bedienen sie sich auch der Standard-Schnitttechniken wie dem

Match Cuts oder dem Überblenden. Ein gutes Beispiel für eine gelungene Überblende, liefert die Szene in der Gale und Evelle, Hi überreden wollen, dass Familienleben sein zu lassen und wieder kriminell zu werden.

Als Hi drüber nachdenkt und sich mitten in einem innerlichen Interessenskonflikt befindet, wird er langsam ausgeblendet um Platz für die nächste Szene zu schaffen. Diese zeigt den Kopfgeldjäger Smalls auf der Suche nach den Ausbrechern und dem gestohlenen Arizona Baby.

Die Flamen die dabei aus Leonard Smalls Motorradauspuff schießen, scheinen dabei aus Hi's Ohren zu kommen. Wieder stellen sie damit eine Verbindung zum Comic-Genre her, doch dabei wird auch Hi's Angst vermittelt, der vor einer wichtigen Entscheidung steht.



Abb. 33: Ähnlichkeiten

3.8 Die Ontologie

RAISING ARIZONA ist eine gut durchdachte Familien-Komödie, die vor allem durch ihre, im Comic-Stil gehaltene Szenerie auffällt. Die bunten Farben, der temporeiche Schnitt und die, durch das Weitwinkel verzerrten Einstellungen, sind einer der Markenzeichen des Films.

Joel und Ethan Coen versuchten dabei auf einer unterbewussten Ebene zu arbeiten. Viele Informationen die man als Zuschauer erhält, werden nicht verbal vermittelt, sondern mit Hilfe von bestimmten Techniken und Codes dargestellt.

Die Verbindung zwischen Hi und dem Kopfgeldjäger ist dabei besonders erwähnenswert. Man weiß zu keiner Zeit wer, oder besser gesagt was Leonard Smalls ist. Ist er tatsächlich Kopfgeldjäger? Oder vielleicht doch nur eine Fantasiegestalt, die Hi's Schuldgefühl darstellen soll? Vielleicht ist er aber auch Hi's Alter Ego. Mehrfach erwähnt er, ein Mann der Freiheit zu sein. Wenn Smalls mit seiner riesigen Maschine über die Highways Arizonas donnert, symbolisiert er genau diese gewünschte Freiheit. Dazu tragen beide das gleiche Woody-Woodpecker-Tattoo, einerseits um das Cartoon-Thema zu unterstreichen, andererseits symbolisiert es die spezielle Verbindung zwischen den völlig unterschiedlichen Gestalten. Es könnte aber auch sein, dass der gesamte Film nur ein Produkt von Hi's anfänglichen Überlegungen ist, seine kriminelle Vergangenheit an den Nagel zu hängen und eine Familie zu gründen. Denn dieser Konflikt beherrscht ihn über die gesamte Länge des Films.

Auch die Auftritte von Gale und Evelle, sind gespickt mit versteckten Codes. Beide mussten sich den Weg aus dem Gefängnis freischaufeln. In einer sehr stürmischen Nacht, beschließen die beiden, endlich auszubrechen. Dabei kommen sie aus einem matschigen Erdloch gekrochen. Durch die Halbnaher Kameraeinstellung, das permanente Geschrei und dem Kampf aus dem Loch zu kommen, erinnert die Szene sehr stark an eine Geburt. Ironischerweise kriechen die beiden, nach ihrem verpatzten Raubüberfall, in das exakt gleiche Loch zurück, als sie feststellen, dass in der freien Welt kein Platz für sie ist. Sie sehnen sich nach einem regeltem Leben und Geborgenheit und wählen deshalb Mutter Natur's Schoß für ihre Rückkehr aus.

4. The Big Lebowski

4.1 Der faulste Typ in Los Angeles – Inhaltsangabe

Als Jeff „The Dude“ Lebowski (Jeff Bridges) vom Einkaufen nach Hause kommt, erwarten ihn zwei Schläger in der Wohnung. Gewaltsam fordern sie Geld, das Lebowski's Frau einen Mann namens Jackie Treehorn schuldet. Sie überwältigen ihn, tauchen seinen Kopf in die Toilette und urinieren sogar auf seinen Teppich. Als der Dude ihnen zu verstehen gibt, dass er der falsche Lebowski und nicht mal verheiratet ist, verschwinden die Geldeintreiber wieder.

Später, beim Bowlen mit seinen Freunden Walter (John Goodman) und Donny (Steve Buscemi), berichtet der Dude von dem ungewöhnlichen Zwischenfall und beschwert

sich über den Verlust seines Perserteppichs „der das Zimmer erst richtig gemütlich gemacht hat!“. Walter, ein Vietnamveteran, rät ihm, den richtigen Jeff Lebowski zu finden, um sich die Kosten für den Teppich erstatten zu lassen.

Am nächsten Tag besucht der Dude Jeff Lebowski (David Huddleston), einen an den Rollstuhl gefesselten Millionär. Dieser weigert sich jedoch für die Schäden gerade zu stehen und bittet den Dude seine Villa zu verlassen. Auf dem Weg nach draußen begegnet er zunächst Brandt (Philip Seymour Hoffman), den Butler des wohlhabenden Lebowskis, und versichert ihm, das Gespräch sei gut verlaufen, er könne sich einen Teppich aussuchen und mitnehmen. Als sich Brandt und der Dude, samt neuem Perserteppich, auf den Weg zum Auto machen, bemerkt der Dude eine junge Frau die sich am Pool sonnt. Es ist Bunny Lebowski (Tara Reid), die attraktive, junge und verschuldete Gattin des Big Lebowski.

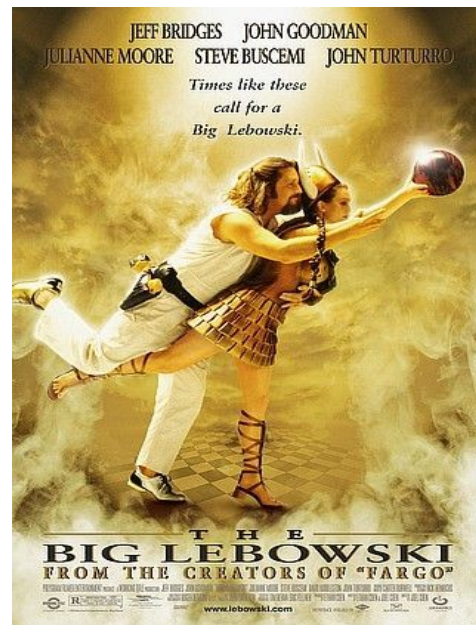


Abb. 34: The Big Lebowski Cover

Tage später benachrichtigt Jeff Lebowski den Dude, dass Bunny entführt wurde und beauftragt ihn als Lösegeldkurier zu fungieren, denn nur der Dude sei in der Lage zu bestätigen, ob es sich bei den Entführern um die Schläger handelt die Tage zuvor seine Wohnung verwüsteten. Er lehnt zunächst ab, doch als ihm 10.000 Dollar angeboten werden, nimmt der Dude sofort dankend an.

Später am selben Abend betritt eine neue Gruppe von Schlägern die Wohnung des Dude, schlagen ihn bewusstlos und stehlen seinen neuen Teppich. Als sich Bunny's Entführer melden um den Ort für die Übergabe durchzugeben, versucht Walter den Dude zu überzeugen, das Geld zu behalten und den Entführern einen Koffer, gefüllt mit seiner schmutzigen Wäsche zu übergeben, da sich Bunny wahrscheinlich selbst entführt hat, um somit ihre Schulden begleichen zu können. Nach der Geldübergabe machen sich die Entführer mit dem falschen Koffer aus dem Staub, während der Dude und Walter sich mit dem Millionen-Dollar Lösegeld auf den Weg zur Bowlingbahn machen. Geplagt von Schuldgefühlen, beschließt der Dude nach Hause zu fahren, doch als er auf den Parkplatz der Bowlingbahn blickt, bemerkt er das etwas fehlt. Sein Auto wurde samt dem Aktenkoffer mit der Millionen Doller gestohlen.

Daheim angekommen findet er eine Nachricht von Lebowskis Tochter, Maude (Julianne Moore), auf seinem Anrufbeantworter. Sie teilt ihm mit, dass es ihre Männer waren die ihn bewusstlos geschlagen haben. Sie wollte den Teppich wieder haben, da er ein Erbstück ihrer Mutter sei, aber er könne gerne vorbei kommen, um sich ein neues Exemplar auszusuchen.

Der Dude besucht sie in ihrem Atelier. Nach einem kurzem Gespräch, begutachten sie den Pornofilm LOGJAMMIN, in welchem Bunny die Hauptrolle spielt. Sie stimmt Dude's Verdacht zu, dass Bunny sich selbst entführt hat und bittet ihn, das Lösegeld wieder zu beschaffen, da es nicht das Geld ihres Vaters war, sondern von einer ihrer Wohltätigkeitsorganisation abgezackt wurde. Sie bietet ihm 10.000 Dollar, worauf der Dude sofort dankend annimmt.

Wieder Daheim angekommen erwartet ihn Jeff Lebowski und konfrontiert ihn wütend mit der gescheiterten Geldübergabe. Nachdem der Dude sich erfolglos versucht aus der Sache rauszureden, übergibt Brandt ihm einen Umschlag der von den vermeintlichen Entführern stammt. Darin befindet sich ein lackierter Frauenzeh und die Botschaft, dass mit jedem Tag ein weiteres Körperteil

abgetrennt wird, falls das Lösegeld nicht bezahlt wird.

Um den Schock zu verdauen, lässt sich der Dude ein Bad ein, wo er zusammen mit einem Joint und einer Kassette mit Wahlgesängen, das Geschehene zu vergessen versucht. Weil er mit Baden beschäftigt ist, lässt er sein Anrufbeantworter ans läutende Telefon gehen und bekommt so mit, dass sein Auto von der Polizei gefunden wurde. Im selben Moment stürmen eine Gruppe Männer in die Wohnung. Sie erklären dem noch badenden und völlig perplexen Dude, sie wären deutsche Nihilisten und fordern ihn auf, das Lösegeld rauszurücken. Als dieser behauptet es nicht mehr zu haben, drohen sie ihm, seinen „Johannes“ abzuschneiden, falls er es nicht bald auftreibe und verlassen die mal wieder demolierte Wohnung.

Am nächsten Tag besucht er wieder das Atelier von Maude, um über den Vorfall zu sprechen. Sie identifiziert die Nihilisten als Freunde von Bunny und gibt ihm den Rat, ihren Drohungen nicht viel Aufmerksamkeit zu schenken. Daraufhin macht er sich auf den Weg sein gestohlenen Auto abzuholen. Angekommen bei der Polizei muss er aber erschreckend feststellen, dass zwar das Auto wiedergefunden wurde, jedoch jede Spur vom Koffer fehlt. Erst auf dem Heimweg, fällt ihm ein Stück Papier auf das zwischen die Sitze gequetscht wurde. Es ist eine Hausaufgabe eines Schülers namens Larry Sellers. Mit Walter zusammen findet und befragt er den schweigsamen Jungen, doch weder Geld noch Informationen, bekommen sie aus ihm heraus.

Als der Dude Daheim ankommt, erwartet ihn mal wieder ein Schlägertrupp. Es sind Jackie Treehorn's Schläger, jene Männer die auf sein Teppich uriniert haben. Doch überraschenderweise bekommt er diesmal keine Tracht Prügel, sondern eine Einladung in Treehorn's Strandhaus. Dort angekommen erkundigt sich der Pornofilmproduzent über den Verbleib von Bunny, sowie des Lösegelds, und bietet ihm einen Drink an, den er vorher mit Drogen präpariert hat. Nach einpaar Schlücken fällt der Dude schließlich in Ohnmacht und beginnt zu träumen. In seinem Traum vermischen sich die aktuellen Ereignisse. Er träumt von der Bowlingbahn, Maudes vaginal Kunst und schließlich von den, mit riesigen Scheren ausgerüsteten, Nihilisten, die drohen seinen Johannes abzuschneiden.

Wieder bei Bewusstsein, fährt er mit dem Taxi nach Hause, wo in Maude schon im Bademantel erwartet. Sie verführt ihn. Im Bett liegend erfährt er, dass Maude es

nicht ein One-Night-Stand abgesehen hat, sondern sich ernsthaft schwängern lassen will. Als der Dude ihr zu erklären versucht, dass er nie vor hatte Vater zu werden, beruhigt sie ihn, indem sie ihm verständlich macht, dass sie das Kind alleine aufziehen möchte und keinerlei Kontakt zum eigentlichen Vater pflegen will. Außerdem bescheinigt sie ihm das ihr Vater, kein reicher Mann sei. Ihre verstorbene Mutter war die Wohlhabende, ihr Vater verwaltet nur Geld für die Wohltätigkeitsorganisationen. Da geht dem Dude ein Licht auf: Als Jeff Lebowski von Bunny's Entführung erfahren hat, nutzte er es als Vorwand, um Geld zu unterschlagen. Der Aktenkoffer war von Anfang an leer.

Inzwischen ist es jetzt klar, dass die Entführung erfunden war: Während Bunny eine unangekündigte Reise unternahm, forderten ihre Freunde, die Nihilisten, Geld für die angebliche Entführung. Der Dude und Walter erscheinen wütend in der Lebowski Villa und finden die zurückgekehrte Bunny vor. Sie konfrontieren den Big Lebowski mit ihrer Version der Ereignisse. Der weist sie daraufhin, dass man ihm nix anhängen kann und verlangt, dass die Beiden wieder verschwinden.

Nach der Aufklärung des Betrugs machen sich der Dude und Walter auf zur Bowlingbahn. Als sie sich mit Donny im Schlepptau auf den Heimweg machen, stoßen sie auf dem Parkplatz auf die Nihilisten, die vor Dude's brennenden Auto stehen. Sie fordern erneut die Million Dollar. Nachdem sie über den Sachverhalt aufgeklärt wurden, überlegen sie es sich anders und wollen nun zumindest das Geld was die drei Bowler bei sich tragen. Donny und der Dude lenken sofort ein, holen ihre Brieftaschen heraus und fangen an ihr Geld rauszuholen. Doch Walter ist nicht gewillt klein bei zu geben und betont dies mit der Wiederholung des Satzes: „Was meins ist, ist meins!“.

Zwischen Walter und den drei Deutschen beginnt eine wüste Schlägerei, die der Vietnamveteran brutal gewinnt. Doch in der Folgezeit, erleidet Donny einen Herzinfarkt und stirbt.

4.2 Die Brennweiten und Einstellungsgrößen

Im Gegensatz zu RAISING ARIZONA wurden für THE BIG LEBOWSKI verschiedene Brennweiten verwendet. Ein Grund dafür ist sicherlich der Kameramann Roger Deakins, der den für RAISING ARIZONA verantwortlichen Barry Sonnenfeld ablöste³⁸.

Durch den Gebrauch von verschiedenen Optiken nähern sich die Brüder dem Mainstream-Kino an, ohne es aber komplett zu übernehmen. Denn obwohl sie nun die Brennweiten variieren, bleibt das Weitwinkel ihr favorisiertes Objektiv. Neben ihren guten Erfahrungen in der Vergangenheit, waren die Noir-Filme der 1940er auch ein Grund dafür, da sie als Inspiration für diesen Film galten. Dabei verzichteten die Coen-Brüder aber auf eine Low-Key Beleuchtung, die düstere Bilder mit großem Schattenanteil gewährleisten. Sie hielten sich aber an andere typische Merkmale, welche die Kriminalfilme aus dieser Epoche definierten, wie die Erzählstruktur oder dem häufigen Einsatz vom Weitwinkel-Objektiv.



Abb. 35: In Ruhe abaschen



Abb. 36: Der Handtrockner

Die Ausnahme bildet da der Vorspann. Nach der Einführung in die Geschichte, finden wir uns auf einer Bowlingbahn wieder. Gespickt mit Nah- und Großaufnahmen bekommt man Einblicke in die Welt des Bowlings. Nach dem überfallartigen Einbruch beim Dude, wird hier eine Pause vom Geschehen genommen. Auf die schon angesprochene, zweite Informationsebene, verzichten sie dabei größtenteils. Es scheint als

³⁸ <http://www.imdb.de/name/nm0005683/>, 14.05.2012

ob der Fokus alleine auf der Schönheit des Sports Bowling und dessen Nebenaktivitäten liegen würde. Alle Bewegungen scheinen dabei verlangsamt. Vom Abaschen einer Zigarette bis zum Benutzen des Handtrockners, alles wird mit einer Ruhe verrichtet, dass es fast schon als Slow-Motion wahrgenommen wird.

Wie aber oben erwähnt kommt, trotz des neuen Kameramanns, das Weitwinkel-Objektiv am häufigsten zum Einsatz. Damit wird, ähnlich wie bei RAISING ARIZONA, die Distanz zwischen Publikum und Figur aufrechterhalten.

4.3 Die Perspektiven

Auch hier ähneln sich THE BIG LEBOWSKI und RAISING ARIZONA. Die Normalperspektive ist die dominierende Perspektive. Doch im Gegensatz zu RAISING ARIZONA, wirkt THE BIG LEBOWSKI nicht so verspielt, was auch mit dem fehlenden Cartoon-Look zu tun hat. Seltener wird Gebrauch von Low- bzw. High-Angle-Shots gemacht. Jedoch nicht in der Sequenz, in der Jesus, der Bowler, seinen großen Auftritt hat.



Abb. 37: Der Jesus Tanz



Abb. 38: Jesus Partner Liam

Die Szene beginnt mit Jesus, der in seinem lila Kostüm an der Bowlingbahn steht und einen Strike wirft. Er dreht sich um und beginnt seinen Erfolg mit einem Tänzchen zu feiern. Wir erleben das aus der Point-of-View-Ansicht, doch nicht durch die Augen des Trios, sondern durch die Augen seines Bowlingpartners Liam, der auf einer Bank sitzt und zu ihm hochsieht. Sein ungewöhnliches Kostüm und der triumphierende Tanz sorgen dafür, dass sich Jesus vom Rest

der Bowlingbahn abhebt. In Verbindung mit der Low-Angle-Shot-Perspektive wird seine Stärke und Dominanz im Bowling vermittelt.



Abb. 39: Point-of-View-Ansicht von Walter

Als Jesus sich wieder zurück zu seinem Platz bewegt, wirft er einen Blick rüber zu Dude, Donny und Walter. Dabei nimmt der Zuschauer plötzlich Jesus Point-of-View-Ansicht ein.

Aus der High-Angle-Shot-Perspektive gefilmt, macht es den Anschein als ob er auf das Trio herabsieht und keinerlei Respekt für sie übrig hat.

Die Kamera fährt dabei in einem langsamen Tempo von links nach rechts. Dabei wird von jedem der drei Bowler eine Nahaufnahme des Gesichts gemacht. Es fällt auf das sich Donny in der Mitte des Trios befindet, was ihn zu einem vitalen Mitglied der Gruppe macht.

Doch sitzt er auch eine Bank nach hinten versetzt, was dem Zuschauer unterbewusst und in Verbindung mit der High-Angle-Shot-Perspektive, seine Außenseiterstellung innerhalb der Gruppe vermittelt. Diese Außenseiterrolle bekommt er regelmäßig zu spüren, wenn er mal wieder Walter unterbricht und der ihn anschliessend respektlos beschimpft.



Abb. 40: Der Dude



Abb. 41: Donny



Abb. 42: Walter



Abb. 43: Die Voyeursicht

Als sich der Dude und Walter über die Geschehnisse der letzten Tage unterhalten, nehmen wir für einen kurzen Moment Walters Point-of-View-Ansicht an und erkennen wie Liam und Jesus ihre Bowlingkugeln auf

abszöne Art und Weise putzen. Die Low-Angle-Shot-Perspektive und der leicht verschwommene und im Weg stehende Vordergrund, vermitteln dabei das Gefühl als Voyeur die Szene zu betrachten.

4.4 Die Kamerafahrten

Man erkennt einen Mann der in Badelatschen, Bademantel und Sonnenbrille am Kühlregal eines Supermarkts steht. Es ist der Dude. Er nimmt sich eine Tüte Milch und begutachtet die Verpackung. Dann öffnet er diese, riecht daran und nimmt einen Kostprobe. Später bezahlt er die Milch mit einem Check über 67 Cents.

THE BIG LEBOWSKI enthält sehr viele unscheinbare Kamerafahrten. Auffallend dabei ist, dass oft auf den Dude, den Helden, zugefahren



Abb. 44: Kamerafahrt auf den Dude 1



Abb. 45: Kamerafahrt auf den Dude 2

wird, also der Pushing-Shot verwendet wird. Schon in der Anfangssequenz im Supermarkt wird diese Technik angewendet, um es dem Zuschauer zu erleichtern, Sympathien dem Dude gegenüber zu entwickeln. Auf den ersten Blick erinnert der

langhaarige Mann den Zuschauer an einen Obdachlosen, möglicherweise auch an einen Betrüger, falls man davon aus geht, dass der Check nicht gedeckt ist. Der Film aber würde nicht funktionieren, wenn das Publikum den Dude sofort nach dessen Etablierung ablehnen würde.

4.5 Der Schnitt

Beim Schneiden des Films, verwendeten Joel und Ethan Coen, unter ihrem Pseudonym Roderick Jaynes, oft Match Cuts. Doch eher auf einer psychologischen Ebene. Sie greifen auf die verbale Thematik der vorhergehenden Szene zurück, um sie mit einem passenden Bild in der nächsten Szene zu kombinieren. So auch als sich Dude und Walter in einem Familienrestaurant auf einen Kaffee treffen. Sie unterhalten sich über die gekidnappte Bunny Lebowski und ihre Entführer. Dabei ist der Dude der Meinung, dass die Nihilisten Bunny sicherlich was schreckliches antun werden, schlimmer noch als ihr den kleinen Zeh abzuschneiden, was sie laut dem Millionär Lebowski und Gatten der Verschleppten, schon taten. Walter ist dabei anderer Meinung. Er gibt dem Dude zu verstehen das es Kinderleicht wäre, einen Zeh zu besorgen, den zu lackieren und als Drohung zu verschicken. Er zweifelt stark daran, dass es tatsächlich Bunny's Zeh war. Daraufhin fängt eine wilde Debatte zwischen den beiden an. Als der Dude von Walters Verschwörungstheorien genug hat, bezahlt er und verlässt das Restaurant.

Die darauffolgende Szene spielt sich in Dude's Badewanne ab und als erstes Bild, bekommt der Zuschauer eine Nahaufnahme von seinen aus dem Wasser ragenden Zehen zu sehen. Dieser unscheinbare Match Cut, gewährleistet, dass trotz Zeit- und Ortswechsels, der Betrachter einen reibungslosen Übergang in die folgende Szene erlebt. Eine solche Schnitttechnik erleichtert es auch, die Geschichte, mit ihren plötzlichen Ortswechseln, ohne Logikfehler zu erzählen.



Abb. 46: Der Lebowski Match Cut

Zusätzlich fungiert die Musik im Film auch als Hilfe für das Publikum, komplexe Übergänge als angenehm zu empfinden. Fast jedes Stück beginnt non-diagetisch, was bedeutet, dass die Quelle der Musik sich nicht im Film selber befindet, sondern durch eine weitere Tonspur hinzugefügt wurde. Aber auch fast alle Songs in THE BIG LEBOWSKI enden diagetisch. Wie z. B. Die schon angesprochene Bowlingszene mit Jesus. Sie beginnt mit der Gipsy Kings Version von HOTEL CALIFORNIA, ohne das man dabei irgendwelche Nebengeräusche hört. Als die Szene fortschreitet und die Dialoge beginnen, läuft der gleiche Song nahtlos im Radio der Bowlingbahn weiter.

Eine weitere erwähnenswerte Szene, in der die Musik zur Verarbeitung von Szenenwechseln hilft, ist als der Dude sich nach den eingesteckten Prügeln, von einem Arzt untersuchen lässt. Während der Untersuchung beginnt der Song LOOKING OUT MY BACKDOOR von Creedence Clearwater Revival im Hintergrund und non-diagetisch. Dabei wurde auf den Takt des Liedes geschnitten, also die rhythmische Schnitttechnik verwendet. Als das Schlagzeug kurz nach Beginn einen Rhythmuswechsel vornimmt, wird in die nächste Szene geschnitten. Der Dude hört dabei den gleich Song im Autoradio. Auch hier ist der Übergang nahtlos und wird auch noch akzentuiert, indem der Dude den Takt mit seiner Hand an die Decke seines Wagens klopft.

Zum Ende vom Film kommt es zum Kampf zwischen Walter und den Nihilisten. Dabei erleidet Donny vor lauter Stress einen Herzinfarkt. Als sich der Dude aufmacht um Hilfe zu holen und Walter sich um ihren Freund kümmert, wird das gesamte Bild schwarz. Nur die Neonreklame der Bowlingbahn ist noch zu erkennen. Doch als die grellen Farben immer schwächer werden ahnt der Zuschauer was gerade geschieht. Donny's Leben, dessen einziger Sinn darin bestand zu bowlen, wird durch die immer schwächer leuchtende Reklame symbolisiert. Als nur noch Schwarz das Bild beherrscht, ist Donny gestorben.



Abb. 47: Donny's Tod

4.6 Die Ontologie

THE BIG LEBOWSKI ist, wie auch RAISING ARIZONA eine Kidnapping-Komödie. Doch im Gegensatz zu RAISING ARIZONA, dessen verspielter Cartoon-Look außergewöhnlich ist, legten die Coens bei ihrem siebten Film mehr Wert auf einen Neo-noir Atmosphäre. Inspiriert wurden Joel und Ethan Coen dabei von Raymond Chandler und dessen Kriminalgeschichten³⁹ und deren Hauptdarsteller, Phillip Marlowe.

Wie auch Marlowe wird der Dude zu einer Art Detektiv, wenn auch nicht ganz so erfolgreich. Selbst der Titel ähnelt Raymond Chandler's erfolgreichsten Werk THE BIG SLEEP. Die Szene in der der Dude in Jackie Treehorn's Strandhaus vernommen wird, zeigt die Ähnlichkeit der zwei Filme besonders gut. Nachdem Treehorn, ans Telefon geht, sich Notizen macht, den Zettel abreißt und kurz den Raum verlässt, ergreift der Dude die Gelegenheit beim Schopf und versucht herauszufinden, was sich der Pornofilmproduzent soeben notiert hat. Er nimmt sich einen Bleistift und versucht die Konturen der Notiz auf dem Block erkenntlich zu machen. Ähnliche Mittel benutzt Phillip Barlowe auch in den Kriminalgeschichten von Chandler.

Der Schnitt und der Sound sind für den Film enorm wichtig. Durch sie werden die vielen Szenenwechsel vom Publikum leichter verarbeitet. Dabei versuchen sie die Schnitttechniken regelmäßig abzuwechseln, um keine Langeweile aufkommen zu lassen. Der Sound wird dabei als Hilfsmittel eingesetzt, wie in der letzten Szene des Films. Dort wird anders als in den genannten Beispielen, diesmal von diagetisch auf non-diagetisch geschnitten. Beim letzten Dialog zwischen dem Dude und dem unbekannten Cowboy ist das Lied DEAD FLOWERS von Towns van Sandt aus den Boxen der Bowlingbahn zu hören. Während die Kamera einen letzten Blick auf den Hauptschauplatz, die Bowlingbahn wirft, werden langsam die Nebengeräusche ausgeblendet bis nur noch der Song zu hören ist. Nach der turbulenten Kidnapping-Geschichte wird der Film dadurch sehr beruhigend und befriedigend zu Ende gebracht.

39 Brown: <http://www.examiner.com/article/how-the-big-lebowski-was-inspired-by-chandler>, 23.05.2012

5. Schlusswort

Die Coen-Brüder begeistern die Filmwelt nun schon seit 30 Jahren. Ihre Experimentierfreudigkeit mit verschiedenen Genres, hat dabei verdeutlicht, dass sie bereit sind, immer wieder neue Wege zu gehen. Dazu zeigt das Wechseln der Genres, dass sie Meister ihres Faches sind und aus egal welcher Thematik, einen typischen Coen Film produzieren können.

Genreunabhängig definiert sich ihre Bildsprache mit dem häufigen Gebrauch des Weitwinkel-Objektivs und dessen kurzer Brennweite. Dieses bietet, wegen des scharfen Vorder- und Hintergrund, eine 2. Informationsebene. Die Coens nutzten diese um dem Publikum unterbewusste Informationen zu liefern und um ihre Figuren genauer in ihrer Umgebung darzustellen. Außerdem dosieren sie mit Hilfe der Einstellungsgrößen, die Nähe die der Zuschauer zur Figur aufbaut.

Auch die Perspektive spielt in den Filmen der Coen-Brüder eine gravierende Rolle, um den Zuschauer zu manipulieren. Vor allem Machtverhältnisse unter den Figuren werden dadurch visualisiert. Dazu schaffen es die beiden, mit Hilfe der verschiedenen Perspektiven das Innenleben ihrer Charaktere widerzuspiegeln, um somit für weitere Spannung zu sorgen.

Ein weiteres Kennzeichen der Coen-Brüder sind ihre komplexen Geschichten. Dabei ist der Schnitt ein wichtiges Werkzeug. Durch den Einsatz von Match Cuts und wohlgedachten Überblenden, verlieren ihre Filme kaum an Tempo, schließen dadurch Logikfehler aus und vereinfachen es dem Publikum am Ball zu bleiben.

Die Bildsprache von Joel und Ethan Coen wurde in dieser Bachelorarbeit durch das Sichten der Filme, sowie der fachbezogene Literatur analysiert. Um dem Zuschauer Informationen zu übermitteln, arbeiten sie oft auf einer unterbewussten Ebene, die in dieser Arbeit ebenfalls analysiert wurde. Wie Coens ihre Figuren kreieren und ihre komplexen Geschichten schreiben, könnte Bestandteil einer weiteren Analyse werden.

6. Literaturverzeichnis

Bücher

Körte, Peter/Seeßlen, Georg (Hg.): Joel und Ethan Coen, Berlin, 2000

Monaco, James: Film verstehen. Hamburg, 2000

Kilzer, Annette/ Rogall, Stefan: Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen, Marburg, 1998

Pierre Kadorfer: DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung, Ostfildern, 1998

Zeitschriften

Hinson, Hal: Bloodlines, in: Film Comment XXI/2, März-April 1985, S 14-19

Schnelle, Frank: Tänze am Rande des Nichts. Über das Kino der Brüder Joel und Ethan Coen und ihren neuen Film Fargo, in: epd Film, November 1996, S. 20-26

Sonnenfeld, Barry: Shadows and Shivers for Blood Simple, in: American Cinematographer, Juli 1985, S. 70-74 (Produktionsreport)

Barth, Jack: Praising Arizona, in Film Comment XXIII/2, April 1987, S. 18-20, S. 22-24

Internetquellen

Heitmueller, Karl: What Part Of 'Based On' Don't You Understand?
<http://www.mtv.com/news/articles/1499898/rewind-separating-fact-from-cinematic-fiction.jhtml>, 14.05.2012

Yuan, Jada: Roderick Jaynes, Imaginary Oscar Nominee for 'No Country'

http://www.vulture.com/2008/01/roderick_jaynes_imaginary_osca.html,
14.05.2012

- Brodesser-Akner, Claude: From their Childhood friend, How to better know a Coen Brother
http://www.vulture.com/2011/02/from_their_childhood_friend_ho.html,
15.05.2012
- Nolan, Hamilton: Who is Ethan Coen?
<http://gawker.com/profiles/ethan-coen>, 15.05.2012
- Gray, Brandon: Blood Simple, Raising Arizona und Fargo,
<http://boxofficemojo.com/>, 14.05.2012
- Gary, Brandon: Joel Coen, boxofficemojo.com/people/chart/?id=joelcoen.htm,
15.05.2012
- Imdb: Mike Zoss Productions, <http://www.imdb.de/company/co0068186/>,
14.05.2012
- St. Ursula Schule: Film: Einstellungsgrößen, http://www.st-ursula-schule-hanno-ver.de/fileadmin/st_u/Medien/Unterricht/Faecher/Kunst/Theorie/Film.pdf,
15.05.2012
- Yale University: Cinematography, <http://classes.yale.edu/film-analysis/>, 16.05.2012
- Teachsam: Einstellungsgrößen – Halbnahe,
http://www.teachsam.de/deutsch/film/film_einstellung_2_1_4.htm,
16.05.2012
- Boles, Dietrich: Die Perspektive, <http://www-is.informatik.uni-oldenburg.de/~dibo/teaching/mm/buch/node25.htm>, 15.05.2012
- mediaknowall: Describing Camera Angles and Movement,
<http://www.mediaknowall.com/camangles.html>, 20.05.2012
- Kalehoff, Max: Steadicam, <http://www.attentionmax.com>, 27.05.2012
- Pöschel, Alexander: Der Goldene Schnitt,
<http://www.poeschel.net/fotos/motive/goldener-schnitt.php>, 27.05.2012
- Knezy-Bohm, M: Editing und Montage, <http://menschen.design.fh-aachen.de/raum312/tutorials/editing%20und%20montage.pdf>,
2000, S.3

7. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Die Texttafel zu Beginn von FARGO. FARGO (Einzel DVD). Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1996, Produktionsfirma: Polygram Filmed Entertainment, Vertrieb: MGM Home Entertainment GmbH
- Abb. 2: Die gängigsten Filmformate. <http://www.teialehrbuch.de/Kostenlose-Kurse/Markup-Sprachen/16427-Grundlagen-von-Bewegtbildern-Film.html>
- Abb. 3: Die Supertotale. <http://hdr-fotograf.at/2011/09/22/grosglockner-hochalpenstrase-panorama-hdr/>
- Abb. 4: Die Totale. <http://collabor.idv.edu/k0655184/topics/Kamerafuehrung/>
- Abb. 5: Die Halbtotale. <http://www.pixmonk.com/2009/10/16/the-turn-the-pledge-the-prestige/>
- Abb. 6: Die Amerikanische. <http://reddead.wikia.com/wiki/File:Young-guns.jpg>
- Abb. 7: Die Halbnahe. <http://movies.about.com/od/warrior/ig/Warrior-Photos/Tom-Hardy-Joel-Edgerton-Photo.htm>
- Abb. 8: Die Nahe. <http://www.nahaufnahmen.ch/2011/12/03/source-code/>
- Abb. 9: Die Großaufnahme. <http://www.critic.de/film/john-rambo-1155/>
- Abb. 10: Kaum Tiefenschärfe. <http://scitechie.com/03/inception-in-60-seconds-video-adaptation/>
- Abb. 11: Der Low-Angle-Shot. <http://www.myfilmstories.com/200/classic-camera-angles-and-shots/>
- Abb. 12: Die Normalperspektive. <http://www.kinokunstmuseum.ch/themas/show/355>
- Abb. 13: Der High-Angle-Shot. <http://verbatimcitation.blogspot.de/2009/04/film-o-brother-where-art-thou.html>
- Abb. 14: Die Steadicam. <http://aasurow.wordpress.com/2010/10/12/the-pains-of-filmmaking/>
- Abb. 15: Der Goldene Schnitt. <http://www.poeschel.net/fotos/motive/goldener-schnitt.php>
- Abb. 16: Talking Space. <http://www.br.de/radio/bayern3/inhalt/kino-und-dvd/the-lady-ein-geteiltes-herz100.html>
- Abb. 17: Match Cut in THE SIMPSONS. THE SIMPSONS Staffel 9 Collector's Edition Episode 6 „Bart Star“, Regie: Matt Groening, Produktionsjahr: 2000, Produktionsfirma: Twentieth Century Fox, Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment
- Abb. 18: Match Cut aus PULP FICTION. PULP FICTION (Einzel DVD), Regie: Quentin Tarantino, Produktionsjahr: 2000, Produktionsfirma: MIRAMAX, Vertrieb: STUDIOCANAL
- Abb. 19: RAISING ARIZONA COVER. <http://www.movieposterdb.com/poster/9c84f23e>
- Abb. 20: Unnatürlicher 3D Effekt. RAISING ARIZONA (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1987, Produktionsfirma: Twentieth Century Fox, Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment
- Abb. 21: Hi in der Zwickmühle. RAISING ARIZONA (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1987, Produktionsfirma: Twentieth Century Fox, Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment

- Abb. 22: Leonard Smalls. RAISING ARIZONA (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1987, Produktionsfirma: Twentieth Century Fox, Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment
- Abb. 23: High-Angle-Shot im Trailer. RAISING ARIZONA (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1987, Produktionsfirma: Twentieth Century Fox, Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment
- Abb. 24: High-Angle-Shot in der Zelle. RAISING ARIZONA (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1987, Produktionsfirma: Twentieth Century Fox, Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment
- Abb. 25: High-Angle-Shot mit Ed. RAISING ARIZONA (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1987, Produktionsfirma: Twentieth Century Fox, Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment
- Abb. 26: Low-Angle-Shot aus dem Kinderzimmer. RAISING ARIZONA (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1987, Produktionsfirma: Twentieth Century Fox, Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment
- Abb. 27: Low-Angle-Shot mit Decke. RAISING ARIZONA (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1987, Produktionsfirma: Twentieth Century Fox, Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment
- Abb. 28: Die Krabbelszene. RAISING ARIZONA (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1987, Produktionsfirma: Twentieth Century Fox, Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment
- Abb. 29: Shakicam in RAISING ARIZONA. RAISING ARIZONA (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1987, Produktionsfirma: Twentieth Century Fox, Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment
- Abb. 30: Die Symmetrie der Arizonas. RAISING ARIZONA (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1987, Produktionsfirma: Twentieth Century Fox, Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment
- Abb. 31: Die Symmetrie der McDunnoughs. RAISING ARIZONA (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1987, Produktionsfirma: Twentieth Century Fox, Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment
- Abb. 32: Überblende in RAISING ARIZONA. RAISING ARIZONA (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1987, Produktionsfirma: Twentieth Century Fox, Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment
- Abb. 33: Ähnlichkeiten. <http://quipsnquills.com/wordpress/?p=6989>
- Abb. 34: The Big Lebowski Cover. <http://www.flickr.com/photos/encontresalatercerafrase/1275565068/>
- Abb. 35: In Ruhe abaschen. THE BIG LEBOWSKI (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1999, Produktionsfirma: Polygram Filmed Entertainment, Vertrieb: Universal Pictures Home Entertainment
- Abb. 36: Der Handtrockner. THE BIG LEBOWSKI (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1999, Produktionsfirma: Polygram Filmed Entertainment, Vertrieb: Universal Pictures Home Entertainment
- Abb. 37: Der Jesus Tanz. THE BIG LEBOWSKI (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr:

1999, Produktionsfirma: Polygram Filmed Entertainment, Vertrieb: Universal Pictures Home Entertainment

Abb. 38: Jesus Partner Liam. THE BIG LEBOWSKI (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1999, Produktionsfirma: Polygram Filmed Entertainment, Vertrieb: Universal Pictures Home Entertainment

Abb. 39: Point-of-View-Ansicht von Walter. THE BIG LEBOWSKI (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1999, Produktionsfirma: Polygram Filmed Entertainment, Vertrieb: Universal Pictures Home Entertainment

Abb. 40: Der Dude. THE BIG LEBOWSKI (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1999, Produktionsfirma: Polygram Filmed Entertainment, Vertrieb: Universal Pictures Home Entertainment

Abb. 41: Donny. THE BIG LEBOWSKI (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1999, Produktionsfirma: Polygram Filmed Entertainment, Vertrieb: Universal Pictures Home Entertainment

Abb. 42: Walter. THE BIG LEBOWSKI (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1999, Produktionsfirma: Polygram Filmed Entertainment, Vertrieb: Universal Pictures Home Entertainment

Abb. 43: Die Voyeursicht. THE BIG LEBOWSKI (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1999, Produktionsfirma: Polygram Filmed Entertainment, Vertrieb: Universal Pictures Home Entertainment

Abb. 44: Kamerafahrt auf den Dude 1. THE BIG LEBOWSKI (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1999, Produktionsfirma: Polygram Filmed Entertainment, Vertrieb: Universal Pictures Home Entertainment

Abb. 45: Kamerafahrt auf den Dude 2. THE BIG LEBOWSKI (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1999, Produktionsfirma: Polygram Filmed Entertainment, Vertrieb: Universal Pictures Home Entertainment

Abb. 46: Der Lebowski Match Cut. THE BIG LEBOWSKI (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1999, Produktionsfirma: Polygram Filmed Entertainment, Vertrieb: Universal Pictures Home Entertainment

Abb. 47: Donny's Tod. THE BIG LEBOWSKI (Einzel DVD), Regie: Joel Coen, Produktionsjahr: 1999, Produktionsfirma: Polygram Filmed Entertainment, Vertrieb: Universal Pictures Home Entertainment